

Kunst als *praxis*

Zu einem Motiv der ›Allgemeinen Kunstwissenschaft‹
(1906-1943)

Bernadette Collenberg-Plotnikov

I. VON DER KUNST ALS ›HERSTELLEN‹ ZUR KUNST ALS ›HANDELN‹

Im Rahmen ihrer Politischen Philosophie unterscheidet Hannah Arendt zwischen drei menschlichen Tätigkeitsarten:¹ Die ›Arbeit‹ dient ausschließlich der biologischen Erhaltung, indem hier das beschafft wird, was für den Menschen – wie für jedes andere Lebewesen – zum Überleben notwendig ist. Ihre Produkte haben keinen Bestand, sondern sind für den direkten Verzehr bestimmt.² Im Unterschied dazu zielt das ›Herstellen‹ auf dauerhafte Produkte, die das bloß Lebensdienliche mehr oder weniger transzendieren, wie handwerkliche Gegenstände, die nicht unmittelbar konsumiert werden können, oder Gebäude, die Generationen überdauern sollen. Spezifisches Merkmal des Herstellens ist dabei sein instrumenteller Charakter. Denn der Vorgang des Herstellens ist linear auf ein vorgegebenes Ziel ausgerichtet: das herzustellende Produkt, in dem das Herstellen sein Ende findet.³ Das ›Handeln‹ schließlich ist, im Gegensatz zur Arbeit und zum Herstellen, die spezifisch freie Tätigkeit, insofern sein Sinn nicht in einem äußeren Ergebnis liegt. Vielmehr geht es im Handeln ausschließlich darum, dass Menschen in einen spontanen Austausch miteinander eintreten, der sich »aller Absehbarkeit und Berechenbarkeit entzieht« und in

1 | Vgl. Heiner Bielefeldt: *Wiedergewinnung des Politischen. Eine Einführung in Hannah Arendts politisches Denken*, Würzburg 1993, S. 41-47.

2 | Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich ¹²2001 (1967; zuerst engl. unter dem Titel *The Human Condition*, Chicago, Ill. 1958), S. 76-123, hier S. 88f.

3 | Vgl. ebd., S. 124-163, hier bes. S. 139-145.

dem sie sich als individuelle Persönlichkeiten zeigen und entfalten.⁴ Das Handeln ist daher für Arendt der Ort der Politik, deren Muster – wie unmittelbar auf der Hand liegt – der Austausch der freien Bürger in der griechischen Polis bildet: ein »Teilnehmen und Mitteilen von Worten und Taten«, wie Arendt mit Aristoteles formuliert, das »menschliches Zusammenleben« allererst »sinnvoll« macht.⁵ Der Unterschied zwischen »Arbeit« und »Herstellen« auf der einen Seite und »Handeln« auf der anderen Seite ist damit der schon von Aristoteles definierte Gegensatz von *poietischen*, auf einen äußeren Zweck gerichteten Tätigkeiten und einem *praktischen*, selbstzweckhaften Handeln.⁶ *Praxis* ist demnach Kommunikation, in der »wir nicht mehr fragen: Was sind wir, sondern: Wer sind wir.«⁷

Zu den Dingen, die Menschen »herstellen«, um ihrer labilen Existenz Stabilität zu verleihen, zählen nun allerdings auch bestimmte Gegenstände, die »überhaupt keinen Nutzen aufweisen« und zu deren angemessenem Umgang »sicher nicht das Brauchen und Gebrauchen« gehört,⁸ nämlich Kunstwerke:

»Kunstwerke sind die beständigsten und darum die weltlichsten aller Dinge. Der zersetzende Einfluß, den Naturprozesse auf alles Gegenständliche ausüben, bleibt nahezu ohne Wirkung auf sie, weil sie nicht dem Gebrauch lebendiger Wesen ausgesetzt sind, der sie in ihrer Eigentümlichkeit nur zerstören könnte, und nicht, wie im Falle von Gebrauchsgegenständen, eine ihnen inhärente Möglichkeit verwirklichen würde[.]«⁹

Kunstwerke gehören für Arendt somit in den Bereich des »Herstellens« und damit der *poiesis*. Denn sie haben zwar – anders als handwerklich hergestellte Gegenstände – keinen Zweck, dafür zeichnen sie sich aber in umso stärkerem Maße durch das aus, was diese Sphäre menschlicher Tätigkeit im Übrigen auszeichnet, nämlich eben die mittels der hergestellten Gegenstände angestrebte Dauerhaftigkeit und Stabilität:

»Was hier aufleuchtet, ist die sonst in der Dingwelt, trotz ihrer relativen Dauerhaftigkeit, nie rein und klar erscheinende Beständigkeit der Welt, das Während selbst, in dem sterbliche Menschen eine nicht-sterbliche Heimat finden.«¹⁰

Demgegenüber ist der Staat als der Bereich der *praxis*, so Arendt,

4 | Vgl. ebd., S. 164-243, Zit. S. 167.

5 | Ebd., S. 190.

6 | Vgl. H. Bielefeldt: *Wiedergewinnung des Politischen* (Anm. 1), S. 44.

7 | H. Arendt: *Vita activa* (Anm. 2), S. 17.

8 | Ebd., S. 154.

9 | Ebd., S. 155.

10 | Ebd.

»schon darum kein Kunstwerk, weil er in seiner Existenz niemals unabhängig wird von dem Handeln der Menschen, die ihn hervorgebracht haben. Durch eine solche Unabhängigkeit der Existenz weist sich ein Kunstwerk als ein Produkt des Herstellens aus, und durch seine Abhängigkeit vom Weiterhandeln der Menschen weist sich der Staat als ein Produkt des Handelns aus.«¹¹

Der Kunstbegriff, den Arendt diesen Überlegungen zugrunde legt, ist damit an einem emphatischen Begriff des ›Werks‹ ausgerichtet. Ein solches werkbaasiertes Kunstverständnis, wie es vor allem mit dem Namen Hegels verbunden wird, ist – maßgeblich angesichts der Transformationen der Kunst im Zuge der Wende zur Postmoderne – nachdrücklich problematisiert worden. Aber auch bereits die Moderne betrachtet man nun üblicherweise als »einen einzigen Prozeß der *Auflösung der Werkkategorie*«. ¹² Ob diese Diagnose dem Werkbegriff im Allgemeinen und dem Hegels im Besonderen tatsächlich gerecht wird, soll an dieser Stelle nicht weiter thematisiert werden. Vielmehr gilt es hier lediglich festzuhalten, dass es vor allem das Konzept der ›ästhetischen Erfahrung‹¹³ ist, das seit den 1970er Jahren als Versuch eingebracht wird, einen theoretischen Zugang zur Kunst zu entwickeln, der diesen Veränderungen gerecht zu werden vermag.

Gegen den Systematiker und Metaphysiker Hegel, der es über die Arbeit am Begriff versäumt habe, eine Theorie der ästhetischen Erfahrung zu ent-

11 | Hannah Arendt: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. v. Ursula Ludz, München/Zürich 2012 (zuerst engl. unter dem Titel *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, New York 1968), S. 207.

12 | Rüdiger Bubner: »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos« (1980), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989, S. 70-98, hier S. 88.

13 | Als grundlegende Beiträge zur Bestimmung der ästhetischen Erfahrung seit den 1970er Jahren vgl. bes. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 2003 (*Gesammelte Schriften*, Bd. 7); Hans Robert Jauß: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972; ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1982; Christoph Menke-Eggers: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1988; R. Bubner: *Ästhetische Erfahrung* (Anm. 10); Wolfgang Iser: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990; Jens Kulekampff: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt a.M. 1994; Josef Früchtel: *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitation*, Frankfurt a.M. 1996; Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000. – Als Überblick über Positionen von Autoren unterschiedlicher Disziplinen zum Thema vgl. bes. Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2003.

wickeln, wird dabei Kant mit seiner Analyse des Geschmacksurteils stark gemacht. Die Vorteile des kantischen Ansatzes sieht so der Philosoph Rüdiger Bubner darin, dass Kant, dank seines Ausgangs vom reflektierenden Bewusstsein, das die Konstitution des Ästhetischen allererst vornimmt, anders als Hegel, »ohne substantielle Kennzeichnungen desjenigen Gegenstands aus[kommt], dem die Urteile über das Schöne gelten«. Nur im Ausgang vom ästhetischen Bewusstsein des Subjekts kann man daher, wie Bubner erklärt, modernen Kunstwerken, »die mit jedem substantiellen Werkverständnis gebrochen haben«, überhaupt theoretisch gerecht werden.¹⁴

Kants Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung verdanken wir, so Bubner, namentlich die »wesentliche Einsicht«, dass Kunst nicht in »besonderen künstlerischen Objekten« dinghaft vorliegt. Sie konstituiert sich vielmehr »erst aus aktiven Leistungen der Vermittlung, die das Gegebene immer und notwendig überschreiten«. Und in der ästhetischen Erfahrung verselbständigt sich, so Kants zweite zentrale Erkenntnis, zugleich »eine unbegrenzte Freiheit intellektueller Betätigung zu einer Art Spiel [...], das durch keine begriffliche Bestimmtheit eingeschränkt und von dessen Teilnahme kein Subjekt ausgeschlossen ist«. Indem so die kantische Ästhetik mit der »Illusion« aufräumt, »in Werken gleichsam der leibhaftigen Kunst gegenüberzutreten, ihr[er] objektiv habhaft zu werden«, wird die Kunst aber aus dem Bereich des ›Herstellens‹ bzw. der *poiesis* in den des ›Handelns‹ bzw. der *praxis* gerückt:

»Es gibt Kunst offenkundig nur im Raume einer durch gewisse sinnliche Objekte ausgelösten Reflexionstätigkeit, die in einer *nicht endenden Bewegung* auf allgemeine Erfassung des Geschehenen hin und daher selbstvergessen reine Leistungen hervorbringt, die zu keiner Bestimmtheit gelangen, da sie auf Sinnlichkeit bezogen im Banne des Objekts verbleiben.«¹⁵

Im Zuge der Hinwendung zu einer intensivierten Reflexion der ästhetischen Erfahrung ist nun allerdings in den letzten Jahrzehnten mit aller Macht der fol-

14 | Rüdiger Bubner: »Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen« (1986), in: ders., *Ästhetische Erfahrung* (Anm. 12), S. 99-120, hier S. 111f. – Entsprechend resümiert Bubner: »Es ist an der Zeit, [Kants] vermeintlich durch Schelling und Hegel überholte Analyse der Wirkungen ästhetischer Phänomene auf das Bewußtsein wiederzuentdecken. Der kritische Blick auf die Moderne sollte gerade von einem festgelegten Werkkanon entbinden und das Spiel der Reflexion als ein durch Kunst angestoßenes, aber nicht präjudiziertes Freisetzen von Möglichkeiten des Bewußtseins wieder zu Ehren bringen.« (R. Bubner: »Kann Theorie ästhetisch werden?« [Anm. 12], S. 92)

15 | Rüdiger Bubner: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« (1973), in: ders., *Ästhetische Erfahrung* (Anm. 12), S. 9-51, hier S. 38.

genreiche – von Bubner mit der Rede von der ›Ästhetisierung der Lebenswelt‹¹⁶ zunächst nur gestreifte – Aspekt in den Blick gerückt, dass ästhetische Erfahrung keineswegs kunstspezifisch ist. Ästhetische Erfahrungen lassen sich nämlich, wie nun zunehmend deutlich wird, eben nicht nur an Gegenständen der Kunst, sondern ebenso etwa an der Natur, der Mode oder an sportlichen Ereignissen machen. Potentiell scheint alles Wahrgenommene zum Objekt einer ästhetischen Betrachtung werden zu können, sofern der Betrachtende einen entsprechenden Einstellungswechsel zu vollziehen gewillt ist.

Eine mögliche Konsequenz aus dieser Diagnose ist es heute, den problematisch gewordenen, da im Zeichen der ›ästhetischen Erfahrung‹ entgrenzten, Kunstbegriff in übergreifenden Leitbegriffen ›aufzuheben‹; besonders verbreitete Kandidaten in der jüngeren Debatte sind hier die ›Kultur‹ und das ›Bild‹. Wo die Kunstphilosophie dagegen weiterhin dezidiert als Philosophie der *Kunst* betrieben werden soll, ohne zugleich auf das in einem emphatischen Sinn verstandene ›Werk‹ als Schlüsselkategorie zurückzugreifen, wird es zu ihrer zentralen Herausforderung, die Kunst unter dem Aspekt der *praxis* zu bestimmen, ohne sie indes zugleich im Ästhetischen aufgehen zu lassen.¹⁷

Diese Überzeugung, dass die Kunst maßgeblich zum Bereich der kommunikativen *praxis* gehört, ist nun allerdings bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand einer breit angelegten Forschungsinitiative geworden, die über beinahe vier Jahrzehnte hinweg ihre Tätigkeiten entfaltet: der von Max Dessoir ins Leben gerufenen und heute beinahe vollständig vergessenen ›Allgemeinen Kunstwissenschaft‹.

Unter dem Gesichtspunkt einer Bestimmung der Kunst als *praxis* ist diese Initiative dabei vor allem insofern interessant, als es hier – wie schon der vollständige Name ›Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft‹ anzeigt – dezidiert darum geht, die ›Kunst‹ gegenüber dem ›Ästhetischen‹ als Sphäre *sui generis* zu bestimmen. Es handelt sich bei der Allgemeinen Kunstwissenschaft nämlich maßgeblich um eine Reaktion auf die Entgrenzungserfahrungen, die die radikalen Transformationen in der Kunst und im Kunstverständnis bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts mit sich bringen.¹⁸ Und so bilden die im gro-

16 | Vgl. bes. Rüdiger Bubner: »Ästhetisierung der Lebenswelt« (1989), in: ders., *Ästhetische Erfahrung* (Anm. 12), S. 143-156.

17 | Als aktuelle Entwürfe einer kommunikationstheoretischen Bestimmung der Kunst vgl. bes. Reinold Schmücker: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, 2., durchgesehene und korrigierte Auflage Frankfurt a.M. 2014 (¹1998), bes. S. 271-289; Judith Siegmund: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.

18 | Vgl. bes. Wolfhart Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, S. 273-334, hier S. 275.

ßen Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft entstandenen Forschungen einen ganzen – bisher weitgehend unerschlossenen – Fundus an Studien gerade auch zu seinerzeit neuen Kunstformen sowie den verschiedensten künstlerischen Randerscheinungen und Grenzfällen von Fotografie, Film oder Hörspiel über Plakate, Artefakte von außereuropäischen Kulturen, Kindern und psychisch Kranken bis hin zu Zauberkunststück, Zirkusdressur oder ›Ingenieurkunst‹. So ist festzuhalten, dass die Allgemeine Kunstwissenschaft nicht zuletzt zur Vorgeschichte der aktuellen Kulturwissenschaft und insbesondere der kulturwissenschaftlich orientierten Bildforschung gehört.

Aus der Fülle an Beiträgen, die im Rahmen dieser Initiative entstanden sind, werden im Folgenden nur zwei Beispiele herausgegriffen, die paradigmatische Bestimmungen der Kunst als kommunikativer *praxis* leisten: die Positionen der beiden Hauptprotagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft, der Philosophen Max Dessoir (1867-1947) und Emil Utitz (1883-1956).

II. GRUNDZÜGE DER ALLGEMEINEN KUNSTWISSENSCHAFT

Die Ziele und Inhalte, die sich mit der Allgemeinen Kunstwissenschaft als Vorstoß zur Einrichtung einer Art »Clearing-Stelle von Grundsatzfragen«¹⁹ der Kunstforschung verbinden, sind heute weitestgehend vergessen,²⁰ ihre Schlüsselstellung für die Entwicklung der Kunstwissenschaft insbesondere in Frankreich, den USA und der jungen Sowjetunion ist vorerst nur rudimentär

19 | Wolfgang Kemp: »Reif für die Matrix. Kunstgeschichte als Bildwissenschaft«, in: *Neue Rundschau* 114/3 (2003), S. 39-49, hier S. 41.

20 | Die bisher ausführlichsten neueren Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld ›Allgemeine Kunstwissenschaft‹ hat, beginnend in den frühen 1970er Jahren, der Philosoph Wolfhart Henckmann vorgelegt. Vgl. Emil Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bde. in 1 Bd., mit einem Vorwort, den Lebensdaten und einem Schriftenverz. des Verf. hg. von W. Henckmann. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1914/20, München 1972; W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18). Siehe auch Reinold Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Zur Aktualität eines historischen Projekts«, in: Alice Bolterauer/Elfriede Wiltschnigg (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien 2001, S. 53-67; Ursula Franke: »Nach Hegel – Zur Differenz von Ästhetik und Kunstwissenschaft(en)«, in: Josef Früchtel/Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft«*, Hamburg 2007 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8), S. 73-91; Heinrich Dilly: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: Tilmann Buddensieg/Kurt Düwell/Klaus-Jürgen Sembach (Hg.), *Wissenschaften in Berlin*, 3 Bde., Berlin 1987, Bd. 3, S. 53-57.

erforscht.²¹ Vor der handlungstheoretischen Rekonstruktion der Ansätze von Dessoir und Utitz soll daher zunächst der organisatorische und konzeptuelle Rahmen dieser Initiative skizziert werden.

II.1 Genese und Organisationsformen

Bei der Allgemeinen Kunstwissenschaft handelt es sich um eine Initiative zur umfassenden Erforschung der Kunst, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Dessoir als *spiritus rector* und Utitz als programmatisch interdisziplinäres Vorhaben auf den Weg gebracht wird. Über mehr als drei Jahrzehnte bildet sie das Forum für den Austausch und die Zusammenarbeit von Kunstwissenschaftlern unterschiedlicher Disziplinen im deutschen Sprachraum und stellt damit ein – seinerzeit international beachtetes – Beispiel für das innovative Potential der Kunstforschung in Deutschland bis zum Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft dar.

Ihre ›Gründung‹ ist auf das Jahr 1906 festzulegen: Zum einen erscheint in diesem Jahr Dessoirs Schrift *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* in der ersten Auflage (1923 folgt dann eine zweite »stark veränderte« Auflage).²² Zum anderen gründet Dessoir die *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* – übrigens die erste Fachzeitschrift für Ästhetik überhaupt –, die er dreißig Jahre lang herausgeben wird. Vor allem Dessoir betrachtet die Entwicklung einer Allgemeinen Kunstwissenschaft – genauer: das fruchtbare Zusammenwirken von Ästhetik und Allgemeiner Kunstwissenschaft – aber nicht zuletzt als wissenschaftsorganisatorische Herausforderung.²³ Dabei erstreckt sich diese auf drei Felder: die bereits erwähnte Zeitschrift, die Gründung einer

21 | Zu Frankreich vgl. bes. Céline Trautmann-Waller: »Victor Basch. L'esthétique entre la France et l'Allemagne«, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 34/2 (2002), S. 77-90. – Zu den USA vgl. bes. Thomas Munro: »Aesthetic as Science: Its Development in America«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9/3 (1951), S. 161-207; ders.: *Toward Science in Aesthetics. Selected Essays*, New York 1956; s.a. Lydia Goehr: »The Institutionalization of a Discipline. A Retrospective of The Journal of Aesthetics and Art Criticism«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 99-121. – Zur UdSSR vgl. bes. Bernadette Collenberg-Plotnikov: »«Эстетика и обščее искусство». Ob odnom konceptual'nom istočnike GACHN« (»«Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft». Zu einem konzeptionellen Bezugspunkt der ›GACHN‹«). Ins Russische übers. von Aleksej Grigorjev, in: Nikolaj Plotnikov (Hg.), *GACHN (1921-1930) kak forum teorii iskusstva* (GACHN als Forum der Kunsttheorie [1921-1930]), Moskau (im Druck).

22 | Max Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906; zweite stark veränderte Aufl. 1923.

23 | Zu den wissenschaftsorganisatorischen Bestrebungen im Kontext der Allgemeinen Kunstwissenschaft allgemein vgl. bes. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen

Gesellschaft²⁴ und die Organisation von Kongressen, von denen fünf realisiert werden.²⁵

Zwar ist das Personal, das für die Idee der Allgemeinen Kunstwissenschaft einsteht, durchaus nicht klar zu identifizieren – sieht man einmal ab von Dessoir²⁶ und Utitz²⁷. Aufgrund der gemeinsamen Zielsetzung und der gemeinsamen wissenschaftsorganisatorischen Formen handelt es sich bei dem Kreis um Dessoir dennoch nicht bloß um eine mehr oder weniger zufällige Konstellation von Wissenschaftlern. Vielmehr kann man hier durchaus von einer interdisziplinären »Forschergemeinschaft«²⁸ oder – wie Dessoir selbst unter dem Eindruck des enormen internationalen Erfolgs des ersten Kongresses – von einer wissenschaftlichen »Bewegung«²⁹ sprechen, der sich viele Forscher

Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 323-328; s.a. H. Dilly: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20).

24 | »Vereinigung für ästhetische Forschung« (1908-1914) sowie »Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (1925-1955). – Eine Rekonstruktion der Geschichte dieser Forschungsvereinigung bis zum Ersten Weltkrieg hat Toni Bernhart auf der Basis der erhaltenen Archivmaterialien vorgelegt: T. Bernhart: »Dialog und Konkurrenz. Die Berliner ›Vereinigung für ästhetische Forschung‹ 1908-1914«, in: Christian Scholl/Sandra Richter/Oliver Huck (Hg.): *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 253-267.

25 | 1913 und 1924 unter der Leitung von Dessoir in Berlin, 1927 unter Leitung von Utitz in Halle, 1930 unter Leitung von Ernst Cassirer in Hamburg und 1937 unter Leitung von Victor Basch in Paris.

26 | Vgl. bes. M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22); ders.: »Eröffnungsrede [zum Ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 1913]«, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht*, hg. vom Ortsausschuss, Stuttgart 1914, S. 42-54; ders.: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien* 1/4 (1925), S. 149-152.

27 | Vgl. bes. E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Jahrbücher der Philosophie. Eine kritische Übersicht über die Philosophie der Gegenwart*, Jg. 1 (1913), S. 322-364; ders.: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 1913* (Anm. 26), S. 102-106; ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20); ders.: »Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1922), S. 433-451.

28 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 329; vgl. 298f. Siehe auch U. Franke: »Nach Hegel« (Anm. 20), S. 74.

29 | So z.B. Max Dessoir in der Ansprache auf der Abschiedsfeier zum ersten Ästhetik-kongress am 13. Oktober 1913, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 1913* (Anm. 26), S. 530f., hier S. 531.

aus unterschiedlichsten Disziplinen mehr oder weniger eng und mehr oder weniger langfristig assoziieren.³⁰

Erst ab der Mitte der 1930er Jahre lässt das Interesse an der Programmatik dieser kunstwissenschaftlichen Initiative nach.³¹ Hinzu kommt, dass sie aufgrund ihres antitraditionalistischen Impulses, aber auch bereits infolge der jüdischen Herkunft zahlreicher ihrer Vertreter im nationalsozialistischen Deutschland in das Fadenkreuz des Propagandaministeriums gerät. So wird Utitz 1933 zunächst ›vorläufig beurlaubt‹, dann in den endgültigen ›Ruhestand‹ versetzt.³² Dessoir muss 1936 die Redaktion der Zeitschrift abgeben. Bereits zum Pariser Kongress von 1937 darf er nicht mehr anreisen. 1943 wird das Organ schließlich verboten. Auch die weiteren Aktivitäten der Forschungsinitiative kommen unter diesen Bedingungen zum Erliegen. Nach dem Krieg wird die bis heute bestehende Zeitschrift zwar als interdisziplinäres Forum kunstwissenschaftlicher Studien fortgeführt. Die mit ihr zunächst verbunde-

30 | So zeigt bereits ein Blick in die ersten Bände der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, dass hier nicht nur die seinerzeit bekanntesten Vertreter der philosophischen Ästhetik veröffentlichen wie Theodor Lipps, Konrad Lange, Johannes Volkelt, Hugo Spitzer, Jonas Cohn, Georg Lukács, darunter auch Phänomenologen wie Moritz Geiger und Waldemar Conrad. Ebenso finden sich hier Beiträge von Kunsthistorikern wie Richard Hamann, August Schmarsow, Erwin Panofsky, Edgar Wind sowie z.B. Wilhelm Worringer, Wilhelm Waetzoldt, Ernst Heidrich oder Hans Jantzen, von Literaturwissenschaftlern, Musikwissenschaftlern, Architekten, Pädagogen usw. Charakteristisch für den unorthodoxen Geist, mit dem hier Fragen der Kunst thematisiert werden, ist der oft unkonventionelle und multiperspektivische Blickwinkel auf die Kunst, wie er sich bereits aus den zahlreichen Mehrfachqualifikationen der Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft erahnen lässt. Hierzu gehören nicht nur etwa Dessoir und Utitz mit ihrer Qualifikation auf den Gebieten der Philosophie und der Psychologie, sondern auch, um nur wenige weitere Beispiele zu nennen, Wissenschaftler wie der Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn oder der Soziologe, Ethnologe, Sozialpsychologe sowie Sozial- und Geschichtsphilosoph Alfred Vierkandt.

31 | Vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 324.

32 | Die Personalakte von Utitz aus dem Ghetto Theresienstadt ist elektronisch einzusehen über URL: <http://www.ghetto-theresienstadt.info/pages/u/utitze.htm> [28.03.2015]. – Zur historischen Aufarbeitung von Utitz' Wirken nach seinem erzwungenen Ausscheiden aus den Aktivitäten der Allgemeinen Kunstwissenschaft vgl. bes. Reinhard Mehring: »Das Konzentrationslager als ethische Erfahrung: Zur Charakterologie von Emil Utitz«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 51 (2003), S. 761-775; ders. (Hg.): *Ethik nach Theresienstadt: Späte Texte des Prager Philosophen Emil Utitz (1883-1956). Wiederveröffentlichung einer Broschüre von 1948 mit ergänzenden Texten*, Würzburg 2015.

nen weiteren wissenschaftlichen Bestrebungen finden dagegen keine Fortsetzung.

II.2 Inhaltliche Charakteristika

Zwar finden sich unter dem Titel ›Allgemeine Kunstwissenschaft‹ durchaus heterogene Ansätze zusammen. Und so betrachten bereits die Initiatoren selbst ihr Vorhaben weniger als abgeschlossene Theorie denn als *work in progress*.³³ Nichtsdestoweniger kann man bestimmte Grundzüge ausmachen, die für die Allgemeine Kunstwissenschaft als ganze charakteristisch sind. Einen geeigneten Ansatzpunkt hierfür bildet der Name des Hauptwerks von Dessoir, der zugleich der von ihm gegründeten Zeitschrift ihren Titel gegeben hat: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.³⁴ Es geht den Initiatoren dieses Projekts nämlich zum einen um die Entwicklung einer ›allgemeinen‹ Kunstwissenschaft und zum anderen um die Bestimmung von deren Verhältnis zur ›Ästhetik‹.

II.2.a ›Allgemeine‹ Kunstwissenschaft

Zur Rede von einer ›Allgemeinen‹ Kunstwissenschaft erklärt Dessoir selbst, das Beiwort ›allgemein‹ drücke aus, »daß es sich nicht bloß um bildende Kunst, um Kunst im Sinne des engeren Wortgebrauchs« handelt.³⁵ Ziel der Allgemeinen Kunstwissenschaft sei es vielmehr, aufzuzeigen, »welch innerer Zusammenhang zwischen den Künsten besteht und inwiefern sie aufeinander einzuwirken vermögen«. Man könne grundsätzlich »aber mit gleichem Recht von systematischer oder theoretischer Kunstwissenschaft sprechen«.³⁶

Charakteristisch für alle Vertreter der Allgemeinen Kunstwissenschaft ist dabei die Intention, die Kunstforschung als phänomennahe Wissenschaft zu betreiben, die diesen Namen dank strenger methodischer und systematischer Vorgaben auch wirklich verdient. Zu diesem Zweck ist aber nicht weniger als der provokative Bruch mit allen zentralen zeitgenössischen Formen der Kunstreflexion erforderlich: Die idealistische Ästhetik ›von oben‹, wie sie vor allem von Hegel begründet worden war, basiert auf metaphysischen Voraussetzungen – insbesondere der Annahme einer in der Kunst anschaulich werdenden absoluten ›Idee des Schönen‹ –, die inzwischen fragwürdig geworden sind.

33 | Vgl. z.B. Emil Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 309; siehe auch S. 320 und S. 421f.

34 | Vgl. Anm. 22.

35 | Max Dessoir: »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Deutsche Literaturzeitung* 35/44-45 (1914), Sp. 2405-2415, hier Sp. 2407.

36 | M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 26), S. 152.

Allerdings betrachten die Verfechter der Allgemeinen Kunstwissenschaft zugleich weder die positivistische Ästhetik noch den Psychologismus der Einfühlungsästhetik oder den neukantianischen Normativismus als tragfähige Alternativen zu einer Metaphysik des Schönen. Diese heben nämlich auf psychologische oder physiologische Gesetzmäßigkeiten ab. Indem sie so nicht die Werke selbst, sondern nur deren »subjektive Resonanz«³⁷ im Rezipienten erforschen, sehen sie jedoch nach Auffassung der Initiatoren der Allgemeinen Kunstwissenschaft von der Eigenart der Kunst als Kunst ab und thematisieren lediglich Gesetzmäßigkeiten, wie sie *auch* bei der Rezeption von Kunst auftreten. Weder die herkömmliche Metaphysik des Schönen noch die empirische Ästhetik jener Zeit, die unter dem starken Einfluss der von der Philosophie sich emanzipierenden Psychologie steht, erkenne daher die Kunst als ein Phänomen *sui generis* an. Vielmehr werde die Kunst hier zum Element einer hypostasierten Ideenwelt oder zum bloßen Teil eines Kontinuums von empirischen Daten bzw. psychischen Eindrücken reduziert.

Einer »Ist-Ästhetik« wie einer »Soll-Ästhetik«, die beide dem »eingeborenen Anspruch der Kunst« nicht wirklich gerecht würden,³⁸ wird so das Ideal einer unvoreingenommenen, am Phänomen selbst geschulten Bestimmung der Kunst entgegengestellt, die auch in Sachen Kunst nach »klarer Einsicht«³⁹ strebt und die Kunst als »objektive Tatsache«⁴⁰ – mehr noch, wie Utitz es in phänomenologischer Diktion formuliert: als »ungeheure Objektivität eigener Art«⁴¹ – begreift. Die für die neue Wissenschaft – zumindest wiederum von Utitz – reklamierte »einheitliche Forschungseinstellung«⁴² soll daher objektiv, nämlich durch den Nachweis, dass die zu untersuchenden Gegenstände, die Kunstwerke also, eine einheitliche Grundstruktur aufweisen, begründet werden.

II.2.b Die Unterscheidung zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft

Des Weiteren treffen sich die Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft in der Ablehnung des ›Ästhetischen‹ – d.h. hier: vor allem der ›Schönheit‹ und des ›Genusses‹ – als Leitbegriff für das Verstehen und Beschreiben von Kunstwerken. Zwar gehört das Ästhetische notwendig zum Kunstwerk und es ist nicht zu bezweifeln, »daß die Einstellung dem Kunstwerk gegen-

37 | Ebd., S. 150.

38 | Ebd.

39 | M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl. S. 7 / 2. Aufl. S. 5.

40 | Ders.: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 26), S. 149.

41 | E. Utitz: »Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 27), S. 438.

42 | Ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 11.

über eine ästhetische sein muß«. ⁴³ Aber entgegen dem ›dogmatisch erstarrten Glauben‹⁴⁴ an die prinzipielle Einheit von Ästhetischem und Kunst, der davon ausgeht, dass die Kunst wesentlich ein ästhetisches Phänomen sei, lässt sich nach Überzeugung der Verfechter einer Allgemeinen Kunstwissenschaft das Wesen des Ästhetischen weder aus dem Wesen der Kunst gewinnen, noch ist die Ästhetik in der Lage, der »Gesamttatsache der Kunst«⁴⁵ gerecht zu werden. Dabei heben sie zum einen hervor, dass der »Kreis des Ästhetischen weiter [...] als der des Künstlerischen« reicht. Schließlich können auch Naturerscheinungen und »Produkte ästhetischer Formung«, die »keine Kunstwerke sind«, »ästhetisch genossen« werden.⁴⁶ So spielt das Ästhetische etwa auch bei der »Gestaltung des persönlichen und gesellschaftlichen Lebens«⁴⁷ eine maßgebliche Rolle. Aber ebenfalls die ›Schönheit‹ von Maschinen oder der »Lösung einer mathematischen Aufgabe« ist ihrer Auffassung nach durchaus »mehr als eine Redensart«.⁴⁸ Zum anderen erschöpft sich die Kunst nicht in ihrer ästhetischen Funktion, wenngleich diese Funktion ihr immer in mehr oder weniger starkem Maß zukommt, und die Kunst bildet somit auch keinen Teilbestand des Ästhetischen.⁴⁹ Schließlich ist es für den Kreis um Dessoir »klar«, dass letztlich »alle Kunstwerke mehr sein wollen als bloße Behälter für ästhetische Reize«.⁵⁰

Und dieses ›Mehr‹, wie es der Kunst im Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft zugesprochen wird, lässt sich treffend als Rekurs auf ihre Eigenschaft als Form menschlicher *praxis* charakterisieren. Das spezifische Verständnis der Kunst als *praxis* zeigt sich dabei besonders deutlich in der Weise, wie hier die kantische Bestimmung der ästhetischen Erfahrung als Zustand der ›Interesselosigkeit‹ aufgegriffen wird.

43 | Ebd., Bd. 2, S. 158.

44 | Vgl. ebd., Bd. 1, S. 2.

45 | Ebd., S. 32 u.ö.

46 | M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl., S. 4.

47 | M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 26), S. 149.

48 | M. Dessoir: *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl. S. 113 / 2. Aufl. S. 58. – Vgl. z.B. E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« [Kongress 1913] (Anm. 27), S. 103.

49 | Vgl. bes. M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl., S. 4; E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 2f.; ders.: »Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7 (1912), S. 619–651, hier S. 328f.

50 | M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 26), S. 151.

III. EXKURS: »INTERESSELOSIGKEIT« – A. C. DANTO VERSUS R. BUBNER

Im Rahmen seiner Analysen zum Verhältnis von Kunst und Philosophie unterscheidet der US-amerikanische Philosoph Arthur C. Danto zwei hauptsächliche Strategien einer ›philosophischen Entmündigung der Kunst‹, die seit Platons geringschätziger Bestimmung der Kunst als bloßer Traum, Schatten oder Spiegelbild – also als schieres Epiphänomen – das Feld bestimmen.

Auf der einen Seite sieht Danto die Strategie einer »Annexion« der Kunst durch die Philosophie, die darin besteht, Kunst kurzerhand demselben Anliegen wie die Philosophie zuzuordnen – nämlich der Selbsterkenntnis des Geistes. Der Kunst kann dann aufgrund dieser unterstellten Disposition, so Danto, zwar gönnerhaft »ein gewisses Maß an Gültigkeit« zugestanden werden. Zugleich handelt es sich aber um eine mehr oder weniger subtile Strategie ihrer Entmündigung. Denn die Kunst kann auf diesem Weg als etwas abgetan werden, das zwar grundsätzlich dasselbe macht wie die Philosophie; allerdings macht sie dies nur »sehr ungeschickt«, indem die Selbsterkenntnis hier eben nicht im angemessenen Medium der Reflexion, sondern im unangemessenen der Sinnlichkeit stattfindet.⁵¹ Für diese Strategie steht – wie kaum anders zu erwarten – paradigmatisch der Name Hegels.

Auf der anderen Seite sieht Danto dagegen eine Entmündigungsstrategie, die für ihn paradigmatisch mit dem Namen Kants verbunden ist.⁵² Nach Kant zeichnet sich die Haltung gegenüber dem Kunstwerk nämlich durch ihre Interesselosigkeit aus, womit gemeint ist, dass das, »was Männer und Frauen gewöhnlich reizt – Geld, Macht, Liebe und Sex –« in Sachen Kunst gerade keine Rolle spielt.⁵³ Für Danto handelt es sich bei dieser Bestimmung der Kunst als »Gegensatz zur praktischen Dimension der gelebten Existenz« um nichts anderes als eine weitere Form der Marginalisierung der Kunst.⁵⁴

Entschieden affirmativ referiert dagegen Bubner die kantische Auffassung, dass sich uns in der ästhetischen Erfahrung, die die Kunst vermittelt, ein außergewöhnlicher und unerwarteter Bereich völliger Funktionslosigkeit eröffnet:

51 | Arthur C. Danto: »Die philosophische Entmündigung der Kunst«, in: ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. Übers. von Karen Lauer, München 1993 (zuerst engl. unter dem Titel *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986), S. 23-43, hier S. 29.

52 | Ebd.

53 | Ebd., S. 31.

54 | Ebd., S. 33.

»Natürlich läßt sich die Kunst in der Außenperspektive des Historikers, Soziologen oder Kritikers auf den Bildungs- oder Marktwert, auf propagandistische und politische Aufgaben, auf die Rolle der Erbauung, Unterhaltung oder ideologische Verschleierung hin untersuchen. Das sind zweifellos Funktionen, die die Kunst in bestimmten Zusammenhängen übernimmt. Aber diese Funktionen stellen nicht den eigentlichen Gehalt der ästhetischen Erfahrung selber dar. In der Innenperspektive dessen, der diese Erfahrung macht, dürfen sie getrost vernachlässigt werden.«⁵⁵

Denn in der Kunst begegnen wir, so Bubner weiter, dem »erlösenden Aussetzen jeglicher Funktion, das die Frage nach dem Wozu sinnlos macht, weil hier die Worte, Töne, Farben und Formen sich selbst genügen«: »Die ästhetische Erfahrung hat es mit einem Zustand zu tun, wo die Dinge ganz aus sich sprechen und daher auch von nichts anderem reden dürfen.«⁵⁶ Eben dies meint auch Kants Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung als Erfahrung einer »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«:

»Wir können keinen vom Phänomen noch unterscheidbaren Zweck angeben, müssen aber, um dem Phänomen gerecht zu werden, so etwas wie Sinnstruktur unterstellen. Diese theoretisch nicht vollends einzulösende Unterstellung eines Selbstzwecks hat den Effekt, uns vom Funktionsdenken zu befreien.«⁵⁷

Im Kontext einer restlos »durchfunktionalisierten Welt«, deren »unübersehbar wachsende Komplexität« den Menschen hoffnungslos überfordert, fällt der Kunst damit – paradox formuliert – gerade dank ihrer Funktionslosigkeit die Funktion der »Entlastung« zu, wie bereits Arnold Gehlen konstatiert hatte: »Entlastung wird in Gestalt eines durch Funktionalisierung nicht korrumpierbaren Residuums zuteil, wo alles so ist, wie es an ihm selbst ist, weil es gar nicht in den Dienst eines andern treten kann.«⁵⁸ In der sogenannten »Ritterschule«, vor allem bei Odo Marquard und Hermann Lübbe, wird dieses Kon-

55 | R. Bubner: »Ästhetisierung der Lebenswelt« (Anm. 16), S. 151.

56 | Ebd., S. 152.

57 | Ebd. – Der prominenteste Vertreter der These von der »totalen Autonomie« der Kunst ist im deutschsprachigen Raum zweifellos Theodor W. Adorno, den Bubner u.a. im Zusammenhang mit dessen heftiger Abwehr aller »engagierten Kunst« so referiert: »[N]ur die Kunst, die ganz sie selbst ist und nicht außerhalb ihrer eine bestimmte Wirkung sucht, hält der dominanten Erscheinungsform der Realität genügend Selbständigkeit entgegen, um im Auge des Betrachters den Gegensatz aufbrechen zu lassen. Der universale Verblendungszusammenhang der gesellschaftlichen Realität und die totale Autonomie der Kunst stehen radikal gegeneinander.« (R. Bubner: »Kann Theorie ästhetisch werden?« [Anm. 12], S. 84)

58 | R. Bubner: »Ästhetisierung der Lebenswelt« (Anm. 16), S. 151.

zept der ›Entlastung‹ dann (nun allerdings im Rekurs auf Hegels Geschichts-teleologie der Formen des Geistes) durch das vor allem im deutschsprachigen Raum erfolgreiche Konzept der ›Kompensation‹ ergänzt.⁵⁹

Die wohl schlüssigste Kritik an einer solchen Kunst- und Kulturtheorie hat Herbert Schnädelbach unter Bezug auf die ›Kompensation‹ formuliert.⁶⁰ So kritisiert er u.a., das Kompensationsmodell vermische deskriptive und normative Elemente, indem es nicht nur davon ausgeht, dass Kultur kompensatorische Elemente *hat*, sondern generalisierend erklärt, dass Kultur Kompensation *ist*. Kultur habe nämlich nicht nur kompensatorische und präventive Funktion, sondern maßgeblich kreative Potenz.

Aber auch für Danto handelt es sich bei Kants Bestimmung der Kunst als »eine Art ontologischen Ferienort, fernab der Sorgen, die ein Merkmal des Menschlichen sind und denen gegenüber sie folglich ›nichts bewirkt‹«, um eine der Strategie der Entmündigung der Kunst durch ihre »Abschiebung ins Ephemere«, mit der Kant Platons Verortung der Kunst »außerhalb der menschlichen Ordnung« fortschreibt.⁶¹ Entmündigung durch Ästhetisierung – so heißt die Parole nicht nur in Bezug auf die gesellschaftliche Position der Frau, sondern auch der Kunst.⁶²

Dass es sich hierbei allerdings weniger um eine interesselose Diagnose als vielmehr um eine durchschaubare und »essentiell politische« Reaktion auf das Gefühl handelt, dass von der Kunst (sowie von der Frau) »eine dunkle Gefahr ausgehe«, die es durch die »Macht zur Klassifikation« zu beherrschen gilt, erhellt für Danto bereits aus der Vehemenz, mit der Platon die Kunst aus

59 | »Die Wandlungszwänge, denen wir in der dynamischen modernen Zivilisation unterliegen, sind auch ohne künstlerische Repräsentation unübersehbar und unab-
weisbar. Und so weit uns inzwischen weniger aufgehaltener Fortschritt, als die Folgelast
stattfindenden Fortschritts zu schaffen macht, wissen wir die Kunst, statt als enga-
gierte Kunst, kompensatorisch um so mehr als kulturelles Medium der Entlastung und
der Versetzung in Lebenszusammenhänge zu schätzen, in denen wir Wandlungszumu-
tungen nicht unterliegen.« (Hermann Lübbe: »Das Avantgarde-Paradox: Die Vergan-
genheit rückt der Gegenwart näher«, in: ders., *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in
der Gegenwart*, Berlin/Heidelberg u.a. 1992, S. 91-106, hier: S. 101f.) – Vgl. auch Odo
Marquard: »Kunst als Kompensation ihres Endes«, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium
Kunst und Philosophie*, Bd. 1: Ästhetische Erfahrung, Paderborn/München/Wien/Zü-
rich 1981, S. 159-168.

60 | Vgl. Herbert Schnädelbach: »Kritik der Kompensation«, in: ders., *Zur Rehabilitie-
rung des ›animal rationale‹. Vorträge und Abhandlungen*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1992,
S. 399-411.

61 | A. C. Danto: »Die philosophische Entmündigung der Kunst« (Anm. 51), S. 30f. und
S. 33.

62 | Vgl. ebd., S. 34.

dem Staat zu verdrängen sucht.⁶³ Denn schließlich kann man sich, so Danto, fragen, warum »in der Politik die Meinung so verbreitet« ist, »daß Kunst *gefährlich* sei«, wenn sie tatsächlich so frei von jedem Lebensbezug ist, wie Platon und Kant dies suggerieren.⁶⁴ Dass diese Überzeugung, die in totalitären Regimes in der Tat absolut präsent ist (man denke etwa an den auch im Westen ausführlich zur Kenntnis genommenen Prozess gegen die Aktivistinnen der Punkrock-Band *Pussy Riot* 2012 in Moskau⁶⁵), in unseren Breiten allen Provokationsversuchen der Kunst zum Trotz so absurd wirkt, ist nach Danto aber eben weniger eine zutreffende Charakterisierung der Kunst als vielmehr der Beleg für den Erfolg der platonischen und kantischen Politik.

Gegen die in der Geschichte der Philosophie überaus erfolgreiche Vorstellung von der konstitutiven Funktionslosigkeit der Kunst als Inbegriff des Ästhetischen ist so nicht nur von Schnädelbach, sondern auch von Danto die Position gesetzt worden, dass die Kunst in der Kultur nicht allein immer schon verschiedene außerästhetische Funktionen, etwa im Kontext der Religion oder der Repräsentation von Macht übernommen hat; vielmehr sei dies auch in Zeiten ihrer nachkantischen Verortung in einer »Kunstwelt« jenseits der alltäglichen Interessen (mit kunstspezifischen Institutionen wie der Kunstkritik, der Kunstgeschichte oder dem Museum als der sozusagen petrifizierten Interesselosigkeit) – also jenseits der (in der Regel marxistisch und/oder avantgardistisch inspirierten) Vorstellung von einer direkten Wirksamkeit der Kunst im Leben – grundsätzlich nach wie vor der Fall.⁶⁶ So vertritt Danto die These, dass von der Kunst zwar keine konkreten Handlungsanweisungen zu erwarten sind: Kunst kann keine unmittelbare Lebenshilfe sein; sie ist kein Mittel zum Zweck. Ihre »Kraft« besteht dagegen darin, dass hier jemand – der Künstler –

63 | Ebd.

64 | Ebd., S. 25.

65 | Diesen wie auch andere Gerichtsverfahren der letzten Jahre gegen Künstlerinnen und Künstler in Russland hat der schweizerische Regisseur Milo Rau 2014 als eindrucksvolles Reenactment inszeniert und in dem Film *Die Moskauer Prozesse* dokumentiert. Vgl. URL: <http://www.realfictionfilme.de/filme/die-moskauer-prozesse/> [28.03.2015].

66 | Zur philosophischen Debatte vgl. bes. Reinold Schmücker: »Funktionen der Kunst«, in: Bernd Kleimann/R. Schmücker (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt 2001, S. 13-33; siehe auch die zusammenfassende Darstellung der neueren Debatten bei David Novitz: Art. »function of art«, in: Stephen Davies/Kathleen Marie Higgins/Robert Hopkins/Robert Stecker/David E. Cooper (Hg.), *A Companion to Aesthetics*, Malden, MA u.a. 2009 (1992), S. 297-301. – Zur kunsthistorischen Rekonstruktion der Kunstgeschichte als Geschichte ihrer Funktionen vgl. bes. Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 Bde., München/Zürich 1987; Werner Busch/Peter Schmook: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion*, Weinheim/Berlin 1987.

in struktureller Parallele zur Rhetorik etwas ins Spiel zu bringen vermag, was direkt nicht gesagt werden könnte und was sich von der Art und Weise, wie es ins Spiel gebracht wird, nicht trennen lässt, was aber als Appell an eine Verstehensbemühung, die freilich nie erschöpfend eingelöst werden kann, stets präsent bleibt.⁶⁷ Eben hierdurch unterscheidet sich die Kunst auch vom außerkünstlerischen Ästhetischen, dem ein solcher uneinlösbarer Verstehensappell abgeht.

Die mögliche *poietische* Handlungsrelevanz der Kunst ist daher stets geknüpft an diesen primären Vollzug als *praxis*. Denn das Kunstwerk ist nicht identisch mit dem hergestellten physischen Objekt, auf dem es beruht. Wie könnte es schließlich sonst möglich sein, dass unter zwei physisch ununterscheidbaren Objekten im Geiste von Warhols *Brillo Boxes* oder Duchamps *Fountain* und ihren Gegenstücken im Warenregal – dieses Motiv bildet das notorische Zentrum von Dantos Kunstphilosophie – eines ein Kunstwerk ist, das andere aber nicht?

Wie die Verfechter der Allgemeinen Kunstwissenschaft setzt sich so auch Danto für eine methodologische Unterscheidung zwischen Ästhetik und Kunsttheorie ein. Das Spezifikum, durch das die Kunst sich vom außerkünstlerischen Ästhetischen unterscheidet, ist dabei für Danto die ›Interpretation‹ als kommunikative *praxis*. Und dies gilt auch für das Ästhetische im Kunstwerk selbst. So lässt sich schlechterdings nicht sagen, was für »ästhetische Eigenschaften [am Kunstwerk] man nun würdigen soll, bevor man weiß, wie das Werk interpretiert werden muß«. ⁶⁸

Wenn aber die Rhetorik »die Funktion hat, das Denken und damit das Handeln der Menschen zu verändern, indem sie Gefühle weckt«, kann »vielleicht« auch die Kunst »etwas bewirken, wenn sie solche Handlungen zu provozieren vermag, die etwas bewirken können. Ein derartiges Wirken kann dem Kunstwerk nicht äußerlich sein, wenn die Struktur des Kunstwerks tatsächlich der Rhetorik entspricht. Und dann gibt es doch einen Grund, sich vor der Kunst zu fürchten.« ⁶⁹

67 | A. C. Danto: »Die philosophische Entmündigung der Kunst« (Anm. 51), S. 40, vgl. S. 42.

68 | Ebd., S. 40.

69 | A. C. Danto: »Würdigung und Interpretation von Kunstwerken«, in: ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst* (Anm. 51), S. 45-69, hier S. 56.

IV. BESTIMMUNGEN DER KUNST ALS PRAXIS IN DER ALLGEMEINEN KUNSTWISSENSCHAFT

IV.1 M. Dessoir: Künstlerische *praxis* als ›Funktion‹

Auch Max Dessoir hat sein Plädoyer für eine systematische Trennung der Kunst vom Ästhetischen mit einem Plädoyer für die Analyse der »Funktion« der Kunst verbunden.⁷⁰ Und die Basis bildet auch hier die Wendung zum einen gegen Hegels Metaphysik des Schönen, die nur mit »lebensgefährlichen Sprüngen zu den erklärungsbedürftigen Tatsachen«⁷¹ gelange, zum anderen und vor allem aber gegen die kantische Rede »von interesselosem Wohlgefallen und von willensfreier Betrachtung«⁷² in Sachen Kunst. Man kann die Allgemeine Kunstwissenschaft, wie sie bei Dessoir ihre programmatische Formulierung findet, daher auch als eine Großoffensive gegen die ›philosophische Entmündigung der Kunst‹ in Gestalt ihrer Abschiebung in die Sphäre des rein Ästhetischen und der Interesselosigkeit bezeichnen. So gehört das Ästhetische, wie Dessoir notiert, zwar unveräußerlich zum Kunstwerk. Aber

»das ästhetische Moment erschöpft nicht den Inhalt und Zweck jenes Gebietes menschlicher Produktion, das wir zusammenfassend ›die Kunst‹ nennen. Jedes wahrhaftige Kunstwerk ist nach Motiven und Wirkungen außerordentlich zusammengesetzt, es entspringt nicht bloß aus ästhetischer Spielseligkeit und dringt nicht nur auf ästhetische Lust, geschweige denn auf reinen Schönheitsertrag. Die Bedürfnisse und Kräfte, in denen die Kunst ihr Dasein hat, sind keineswegs mit dem ruhigen Wohlgefallen erschöpft, das nach der Überlieferung den ästhetischen Eindruck sowie den ästhetischen Gegenstand kennzeichnet. In Wahrheit haben die Künste im geistigen und gesellschaftlichen Leben eine Funktion, durch die sie mit unserem gesamten Wissen und Wollen verbunden sind.

Es ist daher die Pflicht einer allgemeinen Kunstwissenschaft, der großen Tatsache der Kunst in allen ihren Bezügen gerecht zu werden. Die Ästhetik vermag diese Aufgabe nicht zu lösen, wenn anders sie einen bestimmten, in sich geschlossenen und deutlich abgrenzbaren Inhalt besitzen soll.«⁷³

Die ›Funktion‹ der Kunst ergibt sich für den Dilthey-Schüler Dessoir aus dem Umstand, dass die Kunst nicht ausschließlich aus sich heraus bestimmbar ist, sondern »zur Kultur«, d.h. zum Strukturzusammenhang der kulturellen

70 | Vgl. bes. M. Dessoir: *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), Kap. »Die Funktion der Kunst«, 1. Aufl. S. 423-463 / 2. Aufl. S. 390-431.

71 | Ebd., 2. Aufl., S. 10.

72 | Ebd., 1. Aufl. S. 76 / 2. Aufl. S. 34.

73 | Ebd., 1. Aufl. S. 4f. / vgl. 2. Aufl. S. 2f.

Leistungen, gehört. Im Zusammenhang der kulturellen »Leistungen, die zu dauernden Formen sich verfestigt haben«, kommt ihr dabei ein »bestimmter Platz« zu, von dem aus sie ihre spezifische Funktionalität ins Spiel bringt. Insbesondere zeigt sich diese in dem Verhältnis, das die Kunst »zu Wissenschaft, Gesellschaft und Sittlichkeit als zu den nächst verwandten Bildungen« unterhält.⁷⁴ Dementsprechend unterscheidet Dessoir als die drei Hauptformen der Präsenz der Kunst die »geistige«, die »gesellschaftliche« und die »sittliche« Funktion, die sie in die Nähe der aristotelischen Deutung der *praxis* treten lassen.⁷⁵

Die *geistige Funktion* der Kunst ergibt sich für Dessoir – ganz im Sinne der interdisziplinären Anlage der Allgemeinen Kunstwissenschaft – aus dem Verständnis, dass die Kunst sich erst in einer Kommunikation über sie realisiert. Als signifikant betrachtet er dabei die Weise, wie die Kunst in der einzelwissenschaftlichen Kunstwissenschaft konkret thematisiert wird. Dessoirs Beispiel ist hier die Werkbeschreibung innerhalb der Disziplin Kunstgeschichte: Inwieweit gelingt es einer solchen nichtkünstlerischen Beschreibung, »die Anschauung eines Werkes der bildenden Kunst zu unterstützen und auf die Höhe einer genauen Erkenntnis zu heben«? Inwiefern vermögen gar »Worte das Bild zu *ersetzen*«?⁷⁶ Wo dies der Fall ist, zeigt sich, so könnte man sagen, die diskursiv vermittelbare geistige Funktion der Kunst. Wo dagegen eine derartige Ersetzung misslingt und damit die »Grenzen solcher Beschreibungen« hervortreten, lässt sich dagegen der genuine Beitrag der Kunst zu diesem Kommunikationszusammenhang ermessen, so dass »die Kunst als eine selbständige und selbstwertige geistige Funktion neben der Wissenschaft bestehen« bleibt.⁷⁷ So nimmt die Kunst insbesondere »im Gegensatz zur Wissenschaft die Erfahrungswelt mit dem einen oder anderen Teil ihrer Eigenschaften in neuartige Gebilde« auf, indem sie »Gebärden, Klänge, Worte, Raumformen gelten lässt« und diese »frei« zu »anderen Möglichkeiten« als den gewohnten verbindet, die sich zugleich durch eine »in ihnen mächtige Notwendigkeit« auszeichnen.⁷⁸

Die *gesellschaftliche Funktion* der Kunst zeigt sich für Dessoir gerade in den zeitgenössischen Bestrebungen einer doppelten Entgrenzung der Kunst, die die »Selbständigkeit der Kunst« in Frage zu stellen scheint: Zum einen verbindet sich, wie Dessoir notiert, mit dem »jetzt so stürmisch sich äußernden

74 | Ebd., 2. Aufl. S. 390; vgl. 1. Aufl. S. 423.

75 | Vgl. ebd., Kap. »Die geistige Funktion«, 1. Aufl. S. 423-439 / 2. Aufl. S. 390-405; Kap. »Die gesellschaftliche Funktion«, 1. Aufl. S. 439-452 / 2. Aufl. S. 405-419; Kap. »Die sittliche Funktion«, 1. Aufl. S. 452-463 / 2. Aufl. S. 419-431.

76 | Ebd., 1. Aufl. S. 428 / 2. Aufl. S. 397.

77 | Ebd., 1. Aufl. S. 428 und S. 439 / 2. Aufl. S. 397 und S. 405.

78 | Ebd., 2. Aufl. S. 403; vgl. 1. Aufl. S. 436f.

Verlangen, die Kunst aus einem Vorrecht weniger zu einem Besitz aller zu machen«, der Wunsch, »daß die Kunst auch aus einer anderen Abgeschiedenheit heraustrete, daß sie nicht in Museen und Büchersammlungen, in Luxustheatern und Konzertsälen sich absperrt, sondern überall mit unserem alltäglichen und häuslichen Leben verknüpft werde«, um letztlich die Indienstnahme »aller Objekte« für die Kunst herbeizuführen. Zum anderen strebt auch die Kunst selbst danach, sich jenseits tradierter gesellschaftlicher Hierarchien »aller Subjekte zu bemächtigen« und »alle Volksklassen und Lebensalter mit denselben Segnungen der Kunst zu beglücken«. ⁷⁹

Bei diesen Tendenzen handelt es sich, so Dessoir, keineswegs um bloße Verirrungen, und es wäre verfehlt, hier mit autoritären Restriktionsmaßnahmen die früheren Grenzen künstlich neu zu ziehen. Denn in der Tat hat die Kunst, wie Dessoir ausführt, diese soziale und rhetorische Hierarchien übergreifende, verbindende Kraft:

»Kunstschaffen steht nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Wirkung auf die Menschen, sondern ist geradezu eine Form der Mitteilung und hierdurch eine Form menschlicher Gemeinsamkeit. Die Austauschfähigkeit seelischer Vorgänge erhöht sich im Kunstwerk zum köstlichsten Einverständnis, das einer Berührung zwischen den Individuen nicht bedarf. In dieser Auffassung erscheint als Herzpunkt sowohl der Kunst wie des sozialen Lebens die Mitteilung.« ⁸⁰

Der mächtige »Trieb nach Zerstreung und Schaugepränge« ⁸¹ sollte allerdings Dessoirs Auffassung nach zugleich nicht die Basis für eine unangemessene Vereinheitlichung aller künstlerischen und ästhetischen Artikulationsformen sein. Vielmehr gilt es, durch eine breitenwirksame Kunstpädagogik – das entscheidende Stichwort für Dessoir ist hier die »Jugenderziehung« ⁸² – das Bewusstsein für Differenzen innerhalb der Kunst ebenso wie für die Differenz zwischen der Kunst und dem Leben zu schulen. Aber so bedeutsam der Unterschied zwischen dem »bloß« Ästhetischen und der Kunst für Dessoir auch ist – die »Grenzen zwischen Gewerbe und Kunst sind fließend und unterliegen dem geschichtlichen Wechsel«, denn »bei allen solchen Abgrenzungen und Titelverleihungen« sind »soziale Vorgänge maßgebend, die in der reinen Theorie nicht genügend berücksichtigt werden«. ⁸³

Die *sittliche Funktion* der Kunst schließlich findet statt in der durch die Kunst geleisteten »Verschmelzung ästhetischer Gestaltungskräfte mit Inhal-

79 | Ebd., 1. Aufl. S. 439-441 / 2. Aufl. S. 405-407.

80 | Ebd., 2. Aufl. S. 407; vgl. 1. Aufl. S. 442.

81 | Ebd., 1. Aufl. S. 447 / 2. Aufl. S. 414.

82 | Ebd., 1. Aufl. S. 449 / 2. Aufl. S. 416.

83 | Ebd., 1. Aufl. S. 112 / 2. Aufl. S. 57.

ten und Forderungen, die auf anderen Gebieten erwachsen sind«. ⁸⁴ Das heißt, die Kunst ist nicht nur Teil eines kommunikativen Zusammenhangs, zu dem auch andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens gehören, wie etwa die Ökonomie. Sie leistet vielmehr zugleich einen Beitrag zu einem Verständnis und damit zu einer Humanisierung dieser Kommunikation. Unter diesem Gesichtspunkt wird die Kunst *praktisch* wirksam als Vermittlung der Gegensätze, die den Menschen als sittliches Wesen auszeichnen:

»Zwischen diesen beiden Seiten unseres Wesens, der tierischen und der göttlichen, scheint keine Verständigung denkbar. Dies aber ist die ungeheure Kraft der Kunst, daß sie das Unmögliche hier möglich macht. Sie kann Sinnliches so vergeistigen und Geistiges so versinnlichen, daß beide Sphären aneinanderrücken. Selbst wenn der ersehnte Friede nicht eintritt, sondern ein blutiger Kampf entbrennt, so ist dieser doch herbeigeführt worden, weil die Gegner auf gleicher Ebene sich getroffen haben. Was vorher zwei verschiedenen Ausmessungen angehörte, das wird solcherart auf denselben Raumteil und so in eine wirkliche Verbindung gebracht. Die Kunst ist freilich nicht imstande, sogleich die Gegensätze zwischen dem Niederen und dem Höheren des menschlichen Wesens fortzuwischen. Es wäre schlimm genug, wenn sie es täte, denn sittlich wird man nur durch Kampf. Sie versüßt nicht die Bitterkeiten des Lebens, wie das Schöne und ästhetisch Reizvolle. Sondern sie ermutigt zur Ausübung aller Kräfte. Dank ihr, daß sie so Großes leistet.« ⁸⁵

Die von Kant dem ästhetischen Urteil zugesprochene Interessellosigkeit trifft demnach für Dessoir – hierin paradigmatisch für die gesamte Initiative der Allgemeinen Kunstwissenschaft – auf die Beurteilung von Kunst nicht, genauer: nur in sehr eingeschränkter Weise zu.

Allerdings stellt Dessoir überdies – wie später insbesondere Vertreter der Analytischen Philosophie – in Frage, ob auch bereits die Erfahrung des Ästhetischen als solche mit dem Begriff der Interessellosigkeit tatsächlich angemessen bestimmt ist. So hält er es für verfehlt, die ästhetische Erfahrung als Erfahrung reiner Funktionslosigkeit zu verstehen, wie die Rede von der Interessellosigkeit es nahelegt. Schließlich hatte Kant selbst mit seiner Bestimmung der ästhetischen Erfahrung als »ein freies Spiel der Kräfte, wie es weder der Zwang des Lebens noch der Ernst der Wissenschaft verstatten«, die eigene Rede von der Zweckfreiheit dahingehend unterlaufen, dass in einem solchen Vorstellungsmodus »der Sinn für anderer Menschen Art« erwache. ⁸⁶ Und die von Kant der ästhetischen Erfahrung zugesprochene »Belebung der Erkennt-

84 | Ebd., 1. Aufl. S. 452 / 2. Aufl. S. 419.

85 | Ebd., 2. Aufl. S. 430f.; vgl. 1. Aufl. S. 462f.

86 | Ebd., 1. Aufl. S. 255 / 2. Aufl. S. 200. – Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Berlin ³1799 (1790), S. 179 (§ 44).

niskräfte«⁸⁷, die »Anregung des ›Lebensgefühls‹«⁸⁸, konterkariert gleichfalls deren Zweckfreiheit.⁸⁹ Für angemessener hält Dessoir es daher, mit Aristoteles' Bestimmung der *praxis* »den ästhetischen Seelenvorgang als die Freude an der Funktion selber« zu begreifen: »Im ästhetischen Genießen freut sich die Seele an dem Ablauf ihrer Vorgänge.«⁹⁰ Die von Arendt betonte kommunikative Funktion der *praxis* spielt allerdings im Zusammenhang der ästhetischen Erfahrung als solcher keine Rolle.

IV.2 E. Utitz: Künstlerische *praxis* als ›Gefühlserleben‹

IV.2.a Die methodische Grundlegung einer Allgemeinen Kunstwissenschaft

Zwar ist die Unterscheidung zwischen Ästhetischem und Kunst für Dessoirs Ansatz zentral, ja sie bildet gerade sein Markenzeichen. Allerdings kann man bezweifeln, ob es Dessoir tatsächlich gelingt, »die Kunst trennscharf von anderen Gegenständen der ästhetischen Wahrnehmung zu unterscheiden«.⁹¹ Dessoir selbst hat eine solche präzise, wissenschaftlich begründete Differenzierung nicht einmal für wünschenswert gehalten und »bewußt bzw. skeptisch« darauf verzichtet.⁹² Den Akzent seiner Wissenschaft sieht er nämlich weniger in der Gewinnung begrifflicher und methodischer Klarheit als vor allem darin, die vielfältigen Studien, die um die Jahrhundertwende zu diesen Themen entstehen, »aufgrund ihrer materialen Affinitäten« verschiedenen Problemkreisen – eben der Ästhetik und der Kunstwissenschaft – zuzuordnen, also eine Sichtung und Systematisierung des erreichten Forschungsstandes vorzunehmen. Er will Probleme weniger lösen als diese allererst zeigen. So propagiert er explizit einen »spielerischen Eklektizismus«⁹³ in Methodenfragen: »System und Methode bedeuten für uns: frei sein von *einem* System und *einer* Methode.«⁹⁴ Und in der Tat ist es dann eben diese von Dessoir vorgenommene

87 | I. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 86), S. 37 (§ 12).

88 | R. Bubner: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« (Anm. 15), S. 37; vgl. I. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 86), bes. S. 4 (§ 1), S. 31 (§ 9).

89 | Vgl. bes. R. Schmücker: »Funktionen der Kunst« (Anm. 66), S. 19.

90 | M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 2. Aufl. S. 35; vgl. 1. Aufl. S. 76.

91 | R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 55; vgl. S. 59.

92 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 289.

93 | Ebd., S. 276.

94 | M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl. S. 6 / 2. Aufl. S. 4.

»gedankliche Organisation der Problemkreise«⁹⁵, die nicht nur die Anlage der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* über Jahrzehnte prägt, sondern auch in der Forschung aufgegriffen wird.

Bei Dessoir schlägt sich dieser Verzicht auf Festlegungen hinsichtlich der Unterscheidung von Ästhetischem und Kunst dann etwa darin nieder, dass er 1923 in der zweiten Auflage seiner programmatischen Schrift *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* auf deren ursprüngliche Gliederung in die beiden »Hauptteile« »Ästhetik« einerseits und »Allgemeine Kunstwissenschaft« andererseits verzichtet und mitunter sogar im Text definitorische Bestimmungen, die sich in der ersten Auflage nur auf die Ästhetik bezogen, auf »Kunstwissenschaft und Ästhetik« ausweitet.⁹⁶

Es ist dagegen vor allem Utitz, der es sich in seinem kunsttheoretischen Hauptwerk, der 1914 und 1920 in zwei Bänden erschienenen *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*⁹⁷, aber auch in zahlreichen flankierenden Aufsätzen, zur Aufgabe macht, den Kunstbegriff in substantiellerer Weise zu begründen als dies bei Dessoir der Fall ist. Denn ihm ist jederzeit deutlich, dass »für die Plausibilität des Projekts einer allgemeinen Kunstwissenschaft alles davon abhängt, ob sich ein allgemeiner Kunstbegriff gewinnen und die von Dessoir bloß behauptete kunsttheoretische Defizienz der Ästhetik tatsächlich belegen lässt«. ⁹⁸ Dabei kommt Utitz dann auch zu einer präziseren Bestimmung der Kunst als *praxis* in Abgrenzung von der *praxis* in der »reinen« bzw. außerkünstlerischen ästhetischen Erfahrung. Die zentralen Argumentationslinien lassen sich hier insbesondere anhand von Utitz' Auseinandersetzung mit der Kunstphilosophie Konrad Fiedlers und dem Verständnis von Interesselosigkeit, das dort zum Tragen kommt, nachzeichnen.⁹⁹

95 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 289.

96 | Vgl. R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 55. Solche Unklarheiten haben den von Utitz als Vorläufer der Allgemeinen Kunstwissenschaft apostrophierten Hugo Spitzer (vgl. bes. E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [Anm. 20], Bd. 1, S. 14f.) zu der Kritik veranlasst, in Dessoirs Werken greife »sogar eine schlimmere Konfusion Platz, als man ihr in Schriften begegnet, welche die Scheidung [von Ästhetik und Kunstwissenschaft] nicht vornehmen« (Hugo Spitzer: »Psychologie, Ästhetik und Kunstwissenschaft«, in: *Deutsche Literaturzeitung* 29 [1908], Sp. 1541-1551, 1605-1615, 1669-1680, hier Sp. 1612; vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« [Anm. 18], S. 279f.).

97 | Vgl. Anm. 20.

98 | R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 56. – Vgl. dazu bes. E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« [Kongress 1913] (Anm. 27), S. 102f.

99 | Zu K. Fiedler vgl. auch den Beitrag von Anke Haarmann in diesem Band.

IV.2.b Die Stellung K. Fiedlers

Utzitz nennt vor allem Fiedler nicht nur als einen Vorläufer, sondern als den eigentlichen Begründer der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Schließlich hatte dieser vehement für eine methodische Trennung von Kunstwissenschaft und Ästhetik plädiert und die Frage nach der Schönheit bei der Bestimmung der Kunst als irrelevant zurückgewiesen.¹⁰⁰ Entsprechend heißt es bei Utzitz: »Ich glaube, daß man [...] sagen kann: mit Fiedler beginnt überhaupt eine neue Epoche der Kunstphilosophie, nicht etwa mit dem gleichzeitigen G. Th. Fechner, wie das häufig behauptet wird.«¹⁰¹

Entscheidend für die Schlüsselstellung, die Utzitz Fiedler für die Konzeption einer Allgemeinen Kunstwissenschaft zuspricht, ist aber die Radikalität, mit der dieser die Kunst als genuine, nämlich nicht-propositionale Weise der Erkenntnis bestimmt hatte, um sie als Erkenntnisinstanz *sui generis* (mindestens) auf Augenhöhe mit den Wissenschaften zu rücken. Dabei hatte Fiedler die Frage, worin denn nun der Erkenntnischarakter der Kunst bestehe, ausgesprochen klar beantwortet und damit zugleich sein eigenes Forschungsfeld umrissen. Utzitz referiert Fiedlers Position folgendermaßen:

»Erkenntnis soll die Kunst geben, aber nicht wissenschaftlich-begriffliche, sondern Formung und Gestaltung dienen allein dem Zweck, klare Anschauungen zu erzeugen. Diese sind nicht etwa vor der Kunst da und werden bloß von ihr übernommen, nein, durch sie erst geschaffen. Was die Wirklichkeit darbietet, ist lediglich ein Chaos sinnlicher Eindrücke; sie zum Kosmos klarer Anschauungen zu lichten wird ewige Aufgabe der Kunst. Keine andere kommt ihr zu. Wir haben von allem abzusehen, was die Kunst an Schönheit, geistigem Gehalt, Beglückung usw. offenbart. Mit rigoröser Strenge zieht Fiedler den Trennungsstrich.«¹⁰²

Erkenntnis findet nämlich nach Fiedlers Auffassung nicht allein in Form von Begriffen statt, wie dies in der Wissenschaft der Fall ist. Vielmehr findet Erkenntnis – der *conditio humana* entsprechend – ebenso im Medium der »Anschauung« statt, wie die Kunst sie leistet. Denn die Kunst zeigt – anders als die bloße Anschauung der Natur –, wie Wirklichkeit durch den Menschen sinnlich konstituiert wird. Dieses Erkenntnismedium ist daher

100 | Vgl. hierzu Gottfried Boehm: »Einleitung«, in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 Bde., hg. v. G. Boehm, 2., verb. und erw. Aufl., München 1991 (1971), Bd. 1, S. XLV–XCII, bes. S. LXIX–LXXII.

101 | Emil Utzitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft«, in: *Kant-Studien* 34 (1929), S. 6–69, hier S. 14.

102 | Ebd.

»kein untergeordnetes und entbehrliches, sondern ein höchstes und dem menschlichen Geiste, wenn er sich nicht selbst verstümmeln will, vollkommen unersetzliches. Was die Kunst schafft, ist nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor.«¹⁰³

Sie macht nämlich damit deutlich, dass, »da die Wirklichkeit ein geistiges Erzeugnis der Menschen ist, das diskursive Denken keineswegs das alleinige Privilegium für sich in Anspruch nehmen kann, etwas hervorzubringen, was wir Wirklichkeit, Wahrheit zu nennen berechtigt sind.«¹⁰⁴ Gegen die traditionelle Bestimmung der Kunst als Nachahmung einer unabhängig von ihr vorliegenden Wirklichkeit ist sie daher für Fiedler, mit Nelson Goodman gesprochen, eine »Weise der Welterzeugung«.¹⁰⁵

In der Kunst ist es so nach Fiedlers Überzeugung auch völlig nebensächlich, was dargestellt sein mag und welche Funktionen die Kunst ansonsten übernehmen mag.¹⁰⁶ Vielmehr zeichnen sich Kunstbilder dadurch aus, dass sie die Aufmerksamkeit ausschließlich auf sich selbst als »Sichtbarkeitsgebilde«¹⁰⁷ lenken. Kunst ist damit Interesselosigkeit *par excellence*, bzw. genauer: Hier findet eine radikale Ausblendung aller übrigen Interessen zugunsten des einen Interesses an der Erkenntnis der Konstitution von Sichtbarkeit statt.

»Handelt es sich um Kunst im höchsten Sinne, so kann an ihrem Dasein keiner von den Bestandteilen des geistigen, sittlichen, ästhetischen Lebens, an die man den Fortschritt, die Veredelung, die Vervollkommnung der menschlichen Natur gebunden erachtet, irgendein Interesse haben. Erst wenn wir zu dieser Unbefangenheit der Kunst gegenüber gelangt sind, können wir ihr etwas verdanken, was freilich etwas ganz anderes ist, als die Förderung unserer wissenden, wollenden, ästhetisch empfindenden Natur: nämlich die Klarheit des Wirklichkeitsbewußtseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfen

103 | E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 15; vgl. ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 4f.

104 | K. Fiedler: *Schriften zur Kunst* (Anm. 100), Bd. 2, S. 172.

105 | Vgl. Lambert Wiesing: »Konrad Fiedler (1841-1895)«, in: Stefan Majetschak (Hg.), *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, München 2005, S. 179-198, hier S. 191.

106 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 318.

107 | K. Fiedler: *Schriften zur Kunst* (Anm. 100), Bd. 1, S. 192 u.ö.

Gewißheit des anschaulichen, sichtbaren Seins. Jede echte Kunstübung wird, welchem Inhalt sie auch zugute kommen mag, immer nur dieses ihr eigene Ziel verfolgen.«¹⁰⁸

Für Fiedler geht es in der Kunst also nicht um die psychologische Frage, wie eine Sache von einem konkreten Individuum gesehen worden *ist*, sondern um die erkenntnistheoretische Frage, wie die Welt überhaupt gesehen werden *kann*.¹⁰⁹ In dieser Auffassung hat auch Fiedlers strikte Trennung von Kunstwissenschaft und Ästhetik ihren sachlichen Grund: Beide verdanken »ihr Dasein einem ganz anderen geistigen Bedürfnis«, denn erkenntnistheoretische Anliegen spielen im Ästhetischen keinerlei Rolle.¹¹⁰

Zwar teilt Utitz mit aller Entschiedenheit Fiedlers Auffassung von der Kunst als einer spezifischen Form der Erkenntnis, seinen Bruch mit der Abbildtheorie und der Reduktion der Kunst auf die Schönheit. So hält er im Sinne des Grundanliegens der Allgemeinen Kunstwissenschaft fest, Fiedler habe mit seiner Unterscheidung zwischen den »Anschauungen« der Kunstwerke und dem Natur-Anschaulichen »die Umrisse einer Kunsttheorie entworfen, die sich grundsätzlich mit dem Ästhetischen nicht deckt«. Auch seine radikale Hinwendung zum Kunstphänomen, d.h. vor allem seine programmatische Abwendung von der Frage nach der »Wirkung« hin zur »Objektivität« der Kunst, wird hier begrüßt, weil, wie Utitz notiert, auf dieser Grundlage eine Kunstwissenschaft, die ihre Begriffe weder der Psychologie noch der »allgemeinen Geschichte« entlehnen muss, erst möglich wird. Entsprechend resümiert Utitz Fiedlers Leistung: »Die Richtung zum Objekt hat gesiegt; Kunstwissenschaft wird Wissenschaft von Objekten und mit objektiven Methoden.«¹¹¹ Damit ist Fiedler nicht weniger als der Begründer der Allgemeinen Kunstwissenschaft – aber auch nicht mehr. Utitz macht nämlich deutlich, dass diese kunstwissenschaftliche Bewegung in gewissem Sinn geradezu eine Gegenposition zu Fiedler einnimmt.

So deckt Utitz aus der Perspektive der Allgemeinen Kunstwissenschaft an Fiedlers Position »einige Mängel« auf, mit denen dieser sich die »Reinheit seines Standpunktes«, d.h. seine strikt formalistische Deutung der Kunst, erkaufen musste:

108 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 6; vgl. u.a. ders.: »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 18 (1920), S. 435-445, hier S. 440; ders.: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 15f.

109 | Vgl. Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 151f.

110 | K. Fiedler, zit. nach E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 16.

111 | E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 17.

»Fragt man nämlich, was von dem Kunstwerk bei Fiedler letztthin übrig bleibt, ist es allein das Problem der Gestaltung zur klaren Sichtbarkeit. Alles andere scheidet aus dem eigentlich Künstlerischen aus; darunter alles ›Geistige‹.«¹¹²

Mit seinem dezidiert antisemiotischen Kunstverständnis wird Fiedler aber, so Utitz, der »Gesamt Tatsache der Kunst«¹¹³ nicht gerecht:

»All die ästhetischen Werte, welche die Kunst offenbart, scheiden hier völlig aus der Betrachtung aus, nicht minder aber all die ethischen, religiösen, intellektuellen, funktionellen usw. Faktoren, welche durch die Kunst vermittelt werden und für ihr Werden, Sein und für ihre Entwicklung von wesentlicher Bedeutung sind.«¹¹⁴

Denn die Kunst ist zwar, wie Utitz erklärt, in der Tat ein ›autonomes‹¹¹⁵ Phänomen und eine genuine Weise der Erkenntnis; sie ist immer »Darstellung« bzw. »Gestaltung« oder »Formung«.¹¹⁶ Das heißt, um sie als Kunst wahrzunehmen, bedarf es »ihrer Wahrnehmung als eines gestalteten Objekts: als einer Komposition«.¹¹⁷ Damit schließt Utitz sich eng an Fiedlers Unterscheidung zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen ästhetischen Gegenständen an. Sie ist aber seiner Auffassung nach eben nicht, wie Fiedler dies – sozusagen als methodologischer Gegenpol zu Dessoir – im Sinne der »Sauberkeit und Geschlossenheit der wissenschaftlichen Methode«¹¹⁸ annimmt, wesentlich ein reines Formereignis. Vielmehr übernimmt die Kunst in einer Kultur zugleich zahlreiche weitere Funktionen, wie sich etwa »bei der gesamten Tendenzkunst, beim Porträt, beim Denkmal, bei religiösen Bildern und Statuen usw.«¹¹⁹ leicht erkennen lässt. Die Kunst ist nämlich maßgeblich Kulturphänomen oder, wie es bei Utitz immer wieder heißt, ein »überaus kompliziertes Kulturprodukt«.¹²⁰ Von Interesselosigkeit kann hinsichtlich der Kunst also nur in sehr eingeschränkter Hinsicht die Rede sein, es überwiegt vielmehr in aller

112 | Ebd.

113 | Vgl. Anm. 45.

114 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 10.

115 | Vgl. z.B. E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 7.

116 | Ebd., S. 16f.

117 | R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 56.

118 | E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 18.

119 | E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 27), S. 104.

120 | »Nur wenn wir das Kunstwerk als ein überaus kompliziertes Kulturprodukt auffassen, bedingt durch das Zusammentreffen verschiedenster Umstände, die in ihrem Wertertrag abgewogen werden müssen, um deren Notwendigkeit, Konstanz oder Variabilität genau zu bestimmen ist, nähern wir uns der Fülle und dem Reichtum der wahrhaft vorliegenden Verhältnisse. Erst dann können wir das Material nach allen Seiten hin

Regel die »intensive Interessiertheit«.¹²¹ Sie kann daher ohne den Rekurs auf ihre kulturelle Einbindung, d.h. ihren historischen und funktionalen Kontext, nur unzulänglich erfasst werden. Erst in diesem Kontext zeigt sich aber der Status der Kunst als spezifische Form der *praxis*.

IV.2.c Die ›sinnvolle Form‹

Entscheidend für diese Diagnose ist, dass Utitz als charakteristisches neues Moment der kulturellen Realität den Künstler ins Spiel bringt, der mit der Gestaltung seines Werks dem Rezipienten, anders als dies im außerkünstlerischen Ästhetischen der Fall ist, etwas »darzubieten beabsichtigt« – ohne dass diese Absicht notwendigerweise »dem bewussten Willen des Künstlers entspringen« muss.¹²² So setzt Utitz gegen die diagnostizierte formalistische ›Entleerung‹ der Kunst bei Fiedler und in dessen Nachfolge auch bei Wölfflin¹²³ als künstlerisches Grundprinzip die ›sinnvolle‹ bzw. »sinnerfüllte Form«¹²⁴, deren Sinn sich – im Gegensatz zu einem wissenschaftlichen Werk – erst dem »Gefühlserleben«¹²⁵ erschließt, weil sie wesentlich »Gestaltung auf ein Gefühlserleben«¹²⁶ ist. Das Gefühlserleben antwortet Utitz zufolge auf die im Kunstwerk als Gestaltung durch einen Künstler »notwendigerweise voraussetzende Intentionalität«.¹²⁷ Im Kunstwerk wird so nicht nur erfahrbar, wie andere Individuen sich innerhalb einer Kultur die Wirklichkeit im Medium des Gefühls erschließen. Vielmehr werden auch fremde Kulturen und vergangene Epochen als spezifische Gefühlswelten erfahrbar. Was »an sinnlichem Reiz, an Stimmung, Gefühlsgehalt, Spannung und Beruhigung usw. in einem Kunstwerke liegt«, darf also nicht von der Gestaltung abgetrennt werden, wenn deren »Sinn« nicht »verdunkelt« werden soll.¹²⁸ Eben dies ist aber nach

durchleuchten und bewältigen, und erst dann erstrahlt uns seine echte Gesetzmäßigkeit.« (E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [Anm. 20], Bd. 1, S. 10)

121 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 104.

122 | Ebd., Bd. 1, S. 64; vgl. S. 55. – Vgl. R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 56.

123 | Vgl. E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 18, 31, 56.

124 | Ebd., S. 18; vgl. bes. S. 20 und S. 31.

125 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 64 u.ö.

126 | Ebd., Bd. 1, S. 190 und S. 257 u.ö.

127 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 297.

128 | Emil Utitz: »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 18 (1920), S. 435-445, hier

Utitz' Auffassung in Fiedlers »intellektualistischer Reduktion der Kunst auf anschauliche Erkenntnis« der Fall.¹²⁹

Mit der Charakterisierung der Kunst als »Gestaltung auf ein Gefühlserleben« hin ist dabei nicht etwa gemeint, dass ein Kunstwerk besonders intensive oder leidenschaftliche Gefühle erweckt bzw. erwecken sollte. So notiert Utitz zwar im Anschluss an Dessoirs Analyse der ästhetischen Erfahrung die Tendenz, die »Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten«, also die »Freuden an heftigen, leidenschaftlichen, stürmischen Erregungen«, wie sie z.B. bei der »Freude am Wettrennen, zahlreichen Spielen, gefährlichen Zirkus- und Variétédarbietungen, Kinematographen, Kolportageromanen, Sensationsprozessen usw.« zum Tragen kommt, zu akzentuieren.¹³⁰ Diese Tendenz allein, mag sie auch noch so erfolgreich bedient werden, qualifiziert solche Phänomene aber noch nicht als Kunstwerk. Vielmehr geht es nach Utitz im Kunstwerk darum, dass hier eine »Erfahrensweise« geboten wird, »die das Gemüt des Menschen bewegt, ihn in seinem Lebensnerv trifft«.¹³¹ So zitiert Utitz zustimmend Max Frischeisen-Köhlers Auffassung, die Kunst sei

»der mächtigste und eindringlichste Protest, den die Geschichte gegen den einseitigen Intellektualismus hervorgebracht hat. Sie sichert uns das Recht eines betrachtenden Verhaltens zu den Dingen, in welchem wir über die logischen Zusammenhänge der Berechnung hinaus, zu der die Wissenschaft gelangen kann, zu einem mitfühlenden Verstehen auch alles dessen, was sich nicht in das Netz der Begriffe einfangen läßt, uns erheben können.«¹³²

Fiedler hatte die Bestimmung der Kunst als Nachahmung unter Verweis auf ihren wesentlich produktiven Charakter zurückgewiesen. Ebenso betrachtet es auch Utitz als entscheidend für die Erfahrung der Kunst im »Gefühlserleben«, dass es hier nicht bloß um die nachahmende Wiederholung von Gefühlen des Künstlers geht. Denn schließlich ist der »Künstler eben nur als Kunstschöpfer Künstler« und kann als solcher allein »von dieser seiner Beziehung zur Kunst her erkannt werden«, aber nicht »als Mensch, wie er schläft und isst, trinkt

S. 441. – Vgl. hierzu auch U. Franke: »Nach Hegel« (Anm. 20), S. 84f.; R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 57.

129 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 296.

130 | E. Utitz: »Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß« (Anm. 49), S. 635.

131 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 296.

132 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 321 (vgl. Max Frischeisen-Köhler: »Philosophie und Dichtung«, in: *Kant-Studien* 21 [1917], S. 93-130).

und atmet«. ¹³³ Es geht gleichfalls nicht etwa um die bloße Steigerung solcher individuellen Gefühle. Mit bloßer Schwelgerei oder Ekstase hat die Kunst nämlich auch für Utitz nichts zu tun. Vielmehr ist sie, wie bereits für Fiedler, auf Erkenntnis hin orientiert, nur eben nicht auf anschauende Erkenntnis (zumal diese sich – entgegen dem alle Künste übergreifenden Ansatz der Allgemeinen Kunstwissenschaft – notwendigerweise auf die bildenden Künste beschränkt), sondern auf emotionale Erkenntnis. Das Kriterium der ›sinnerfüllten Form‹ soll es dabei ermöglichen, auch unkanonische Phänomene wie die erwähnte Zirkusdarbietung vorurteilslos auf ihren Kunstwerkcharakter hin zu befragen.

So steht der Künstler als Künstler »seinem Leben gegenüber« und »erlebt es erst eigentlich im Schaffen. Und nur das in dieser Form Erlebte wächst zum Werke der Kunst.« Das heißt, den Künstler zeichnet »gerade das objektive Herausstellen des Subjektiven aus; dadurch verliert dieses nicht seine Einzigartigkeit, wohl aber die zufällig stoffliche Tatsächlichkeit.« ¹³⁴ Als Gestaltetes für das ›Gefühlserleben‹ kann daher das alltäglich Vertraute im ›Gefühlserleben‹ auf neue Weise erfahren werden:

»Wenn ich von ethischen, sinnlichen, sexuellen usw. Darstellungswerten spreche, meine ich natürlich nicht, daß Ethisches als Ethisches, Sinnliches als Sinnliches, Sexuelles als Sexuelles außerhalb der Kunst nicht vorkommen, wohl aber daß sie in der Kunst eine bestimmte, nur ihr eigene Gegebenheitsweise erlangen, eben Kunstsein, also eine Gestaltung auf Gefühlserleben, derart, daß der Sinn dieser Gestaltung in einem Gefühls-erleben sich erschließt.« ¹³⁵

Zwar bleiben diese Lebensinhalte auch im Kunstwerk, was sie sind, und gehen nicht etwa im Ästhetischen auf. ¹³⁶ Aber wir »genießen sie nur ›schauend‹, und damit bahnt sich ein Erkennen ihrer an, das auf anderem Wege nicht in dieser Weise zu beschaffen ist.« ¹³⁷ Durch die Kunst werden daher die Gefühlsmöglichkeiten des Menschen erweitert, erneuert und verfeinert, und zwar in einem »aktualisierenden Sinn«, insofern das in der Kunst angesprochene Gefühlserleben »die hier und jetzt erfahrene Freisetzung der in der Gestaltung angelegten Gefühlsmöglichkeiten« bedeutet. ¹³⁸

Zwar ist der Vollzug des im Kunstwerk gestalteten Gefühlserlebens damit Sache eines Individuums. Das Werk bzw. der Sinn des Werks liegt also nicht

133 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 166.

134 | Ebd., Bd. 2, S. 217f.

135 | Ebd., Bd. 2, S. 90.

136 | Vgl. ebd., Bd. 2, S. 91.

137 | Ebd., Bd. 2, S. 321.

138 | Vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 296f., Zit. S. 297.

bereits im gestalteten Objekt dinghaft vor, sondern muss vielmehr erst spontan vollzogen werden. Aber dieser Vollzug ist immer auf einen intersubjektiven Austausch bezogen: Er antwortet auf die »Absicht« des Künstlers, »uns durch seine Gestaltung ein Gefühlserleben darzubieten«, aus der allererst »der Sinn der Gestaltung, ihr Richtungsziel« resultiert. »Aus ihr heraus wird die Gestaltung begriffen, und ist dies unmöglich, so geht der Kunstcharakter verloren.«¹³⁹ Dies bedeutet, dass für ein »angemessenes Kunstverhalten«¹⁴⁰ ein Kunstwerk zwar etwas ist, das das Individuum als solches anspricht und dessen Verständnis immer aspekthaft bleibt. Es steht indes zugleich nicht jeder beliebigen Deutung offen. Indem aber im Vollzug des Kunstwerks Utitz zufolge immer eine Intentionalität (des Künstlers) vorausgesetzt wird, auf die sich das Gefühlserleben verstehend bezieht, erhebt sich »die Gestaltung aus einer mechanischen Wirkungsrelation (Ursache für bestimmte Reize zu sein) in die Region einer freien Kommunikation«.¹⁴¹ Kunst, genauer: künstlerische Erkenntnis, ist so, mit Arendt und Aristoteles gesprochen, kommunikative *praxis*, deren Spezifikum in ihrer werkbedingten Diskontinuität liegt: Kunstwerke sind »Medien eines diskontinuierlichen Kommunikationsgeschehens«.¹⁴² In diesem Kommunikationsgeschehen, das wir als ganzheitlichen und unabschließbaren Prozess vollziehen, vermögen wir etwas über uns als Menschen zu erfahren, das uns in primär abstrakt-diskursiven bzw. zweckgebundenen Zusammenhängen ebenso verborgen bliebe wie in rein ästhetischen. In der jeweils spezifischen und funktionalen Einbindung der Gestaltung des Kunstwerks zeigt sich so zugleich die Gestaltbarkeit der Kultur als Realisierung des Menschlichen.

Diesem Kunstbegriff dürfte es ebenfalls kaum gelingen, die Kunst »trennscharf«¹⁴³ von nicht-künstlerischen Gegenständen der ästhetischen Wahrnehmung zu unterscheiden. Und man kann zudem daran zweifeln, »ob der Begriff des Gefühlserlebens das, was sich in der Gestaltetheit eines Kunstwerks zu manifestieren vermag, umfassend und präzise genug beschreibt«.¹⁴⁴ Was diesem Kunstbegriff aber durchaus gelingt, ist es, zu zeigen, wie eine angemessene Reaktion auf die Entgrenzung des traditionellen Kunstbegriffs aus-

139 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 64.

140 | Ebd., Bd. 1, S. 229; vgl. S. 27 und S. 226. – Reinold Schmücker deutet diese Anlage des Kunstwerks, wie Utitz sie konzipiert, als Verschränkung von reflexiver (auf die individuelle ästhetische Erfahrung ausgerichteter) und gegenstandskonstitutiver (auf das bestimmte Kunstwerk ausgerichteter) Interpretation (vgl. R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« [Anm. 20], S. 61).

141 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 297.

142 | R. Schmücker: *Was ist Kunst?* (Anm. 17), S. 282.

143 | Vgl. Anm. 91.

144 | R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 57.

sehen kann: Diese kann nämlich keine bloße Erweiterung des Kreises der *poiesis* sein, die alles und jedes dem Bereich der Kunst eingemeindet. Sie kann aber auch nicht in der Kultivierung eines engen Kunstbegriffs liegen, der die Kunst in einer Sphäre reiner Interesselosigkeit bzw. Autonomie verortet. Und sie kann schließlich umgekehrt ebenfalls nicht im Verzicht auf den Kunstbegriff bestehen. Alle diese drei Optionen verfehlen nämlich gleichermaßen die differenziertere kulturelle Realität, in der verschobene oder auch durchlässige Grenzen nach wie vor Grenzen sind. Der Kunstbegriff der Allgemeinen Kunstwissenschaft, wie er bei Utitz seine substantiellste Ausführung erfährt, zeigt dagegen, dass es einer Bestimmung der Kunst im Zeichen der Entgrenzung ihres Begriffs darum gehen muss, Kunst (auch) als Form der Kommunikation zu charakterisieren, d.h. sie als kulturell wirksame – und vielleicht gar ›gefährliche‹ – *praxis* zu begreifen.

LITERATUR

- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich ¹²2001 (1967; zuerst engl. unter dem Titel *The Human Condition*, Chicago, Ill. 1958).
- : *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. v. Ursula Ludz, München/Zürich 2012 (zuerst engl. unter dem Titel *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, New York 1968).
- Bernhart, Toni: »Dialog und Konkurrenz. Die Berliner ›Vereinigung für ästhetische Forschung‹ 1908-1914«, in: Christian Scholl/Sandra Richter/Oliver Huck (Hg.): *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 253-267.
- Bielefeldt, Heiner: *Wiedergewinnung des Politischen. Eine Einführung in Hannah Arendts politisches Denken*, Würzburg 1993.
- Boehm, Gottfried: »Einleitung«, in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 Bde., hg. v. G. Boehm, 2., verb. und erw. Aufl., München 1991 (1971), Bd. 1, S. XLV-XCII.
- Bubner, Rüdiger: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« (1973), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989, S. 9-51.
- : »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos« (1980), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, S. 70-98.
- : »Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen« (1986), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, S. 99-120.
- : »Ästhetisierung der Lebenswelt« (1989), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, S. 143-156.
- Busch, Werner (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 Bde., München/Zürich 1987.

- /Schmook, Peter: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion*, Weinheim/Berlin 1987.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette: »«Ėстетика i obščee iskusstvoznanie». Ob odnom konceptual'nom istočnike GACHN« (»«Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft». Zu einem konzeptionellen Bezugspunkt der »GACHN«). Ins Russische übers. von Aleksej Grigorjev, in: Nikolaj Plotnikov (Hg.), *GACHN (1921-1930) kak forum teorii iskusstva* (GACHN als Forum der Kunsttheorie [1921-1930]), Moskau (im Druck).
- Danto, Arthur C.: »Die philosophische Entmündigung der Kunst«, in: ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, übers. von Karen Lauer, München 1993 (zuerst engl. unter dem Titel *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986), S. 23-43.
- Dessoir, Max: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, zweite stark veränderte Aufl. 1923.
- : »Eröffnungsrede [zum Ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 1913]«, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht*, hg. vom Ortsausschuss, Stuttgart 1914, S. 42-54.
- : »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Deutsche Literaturzeitung* 35/44-45 (1914) Sp. 2405-2415.
- : »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien* 1/4 (1925), S. 149-152.
- Dilly, Heinrich: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: Tilmann Buddensieg/Kurt Düwell/Klaus-Jürgen Sembach (Hg.), *Wissenschaften in Berlin*, Bd. 3, Berlin 1987, S. 53-57.
- Fiedler, Konrad: *Schriften zur Kunst*, hg. v. G. Boehm, München 1991.
- Franke, Ursula: »Nach Hegel – Zur Differenz von Ästhetik und Kunstwissenschaft(en)«, in: Josef Früchtel/Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft«*, Hamburg 2007 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8), S. 73-91.
- Goehr, Lydia: »The Institutionalization of a Discipline. A Retrospective of The Journal of Aesthetics and Art Criticism«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 99-121.
- Henckmann, Wolfhart: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, S. 273-334.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*, Berlin 1799 (1790).
- Kemp, Wolfgang: »Reif für die Matrix. Kunstgeschichte als Bildwissenschaft«, in: *Neue Rundschau* 114/3 (2003), S. 39-49.
- Lübbe, Hermann: »Das Avantgarde-Paradox: Die Vergangenheit rückt der Gegenwart näher«, in: ders., *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Berlin/Heidelberg u.a. 1992, S. 91-106.

- Marquard, Odo: »Kunst als Kompensation ihres Endes«, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1: Ästhetische Erfahrung, Paderborn/München/Wien/Zürich 1981, S. 159-168.
- Mehring, Reinhard: »Das Konzentrationslager als ethische Erfahrung: Zur Charakterologie von Emil Utitz«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 51 (2003), S. 761-775.
- (Hg.): *Ethik nach Theresienstadt: Späte Texte des Prager Philosophen Emil Utitz (1883-1956). Wiederveröffentlichung einer Broschüre von 1948 mit ergänzenden Texten*, Würzburg 2015.
- Munro, Thomas: »Aesthetic as Science: Its Development in America«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9/3 (1951), S. 161-207.
- : *Toward Science in Aesthetics. Selected Essays*, New York 1956.
- Novitz, David: Art. »function of art«, in: Stephen Davies/Kathleen Marie Higgins/Robert Hopkins/Robert Stecker/David E. Cooper (Hg.), *A Companion to Aesthetics*, Malden, MA u.a. 2009 (1992), S. 297-301.
- Schmücker, Reinold: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, 2. durchgesehene und korrigierte Auflage, Frankfurt a.M. 2014 (1998).
- : »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Zur Aktualität eines historischen Projekts«, in: Alice Bolterauer/Elfriede Wiltschnigg (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien 2001, S. 53-67.
- : »Funktionen der Kunst«, in: Bernd Kleimann/R. Schmücker (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt 2001, S. 13-33.
- Schnädelbach, Herbert: »Kritik der Kompensation«, in: ders., *Zur Rehabilitation des ›animal rationale‹. Vorträge und Abhandlungen*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1992, S. 399-411.
- Siegmund, Judith: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.
- Spitzer, Hugo: »Psychologie, Ästhetik und Kunstwissenschaft«, in: *Deutsche Literaturzeitung* 29 (1908), Sp. 1541-1551, 1605-1615, 1669-1680.
- Trautmann-Waller, Céline: »Victor Basch. L'esthétique entre la France et l'Allemagne«, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 34/2 (2002), S. 77-90.
- Utitz, Emil: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bde. in 1 Bd., mit einem Vorwort, den Lebensdaten und einem Schriftenverz. des Verf., hg. v. W. Henckmann, Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1914/20, München 1972.
- : »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Jahrbücher der Philosophie. Eine kritische Übersicht über die Philosophie der Gegenwart* 1 (1913), S. 322-364.
- : »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht*, hg. vom Ortsausschuss, Stuttgart 1914, S. 102-106.

- : »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 18 (1920), S. 435-445.
- : »Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1922), S. 433-451.
- : »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft«, in: *Kant-Studien* 34 (1929), S. 6-69.

Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997.

